LUCA PIERDOMINICI

# LIRE LA JOIE, OU L'EFFLORESCENCE DU TEXTE DANS LES *QUINZE JOIES DE MARIAGE*

*estratto da*

Quaderni di filologia e lingue romanze

Ricerche svolte nell'Università di Macerata

Terza serie

16

2001

LUCA PIERDOMINICI

# LIRE LA JOIE, OU L'EFFLORESCENCE DU TEXTE DANS LES *QUINZE JOIES DE MARIAGE*

Un mathématicien français, Benoît Mandelbrot, a ouvert la voie aux études descriptives des objets naturels – comme les feuilles, les fleurs, les toiles d'araignées ou les cristaux de neige – en termes de 'fractals', un fractal consistant en l'ensemble ouvert des ramifications qui peuvent se produire dans un système, à l'infini et toujours à l'identique, dans le respect d'une même règle de base ou de départ. Cette notion permet de considérer toute réalité, si complexe et fragmentaire soit-elle, comme un espace mathématique, dont la structure aux innombrables dimensions et facettes est susceptible d'être décrite de façon à faire ressortir la logique *binaire* qui la sous-tend : en effet chaque ramification réalise, à chaque fois, un et un seul des 'possibles' implicites, virtuellement présents dans l'ensemble[1].

Sans vouloir aller trop loin dans ces considérations, il faut néanmoins reconnaître que même un texte littéraire, en tant qu'objet structuré, est ou devrait être la réalisation d'*une* possibilité narrative parmi d'autres, ainsi que le résultat d'*un* choix : celui de raconter, à un public de lecteurs ou à un auditoire, *une* ou *des* histoires dont on devrait percevoir à la fois la logique interne qui les organise et l'ensemble des règles qui les produit. Aller au plus près des 'intentions scripturaires' des auteurs, en passant par les textes, peut nous aider à mieux lire et apprécier leurs ouvrages.

Ces réflexions vont nous introduire à la lecture des *Quinze Joies de Mariage*, le chef-d'œuvre anonyme de la satire anti-matrimoniale française au XV^e^ siècle[2] : étant donné la structure binaire et efflorescente qui le caractérise, l'ouvrage prête à une interprétation à plusieurs niveaux en termes de fractals.

*

Les *QJM* se présentent comme une succession de quinze unités formelles réunies dans un recueil, dont l'introduction révèle d'entrée de jeu la théorie, voire la thèse qui les informe :

> ung homme n'a pas bon sens, qui est en joies et delices du monde come

> en jeunesse garnie de franche voulenté, et de son propre mouvement, sans necessité, trouve l'entree d'une estroicte chartre douloureuse et plaine de plours et se boute dedens… (prol., p.1).

La métaphore du mariage, fort transparente, est reprise plus loin par celle où la comparaison se fait avec le poisson qui pénètre dans la nasse, où il trouve un appât (*ibid*., p.3). L'auteur, disant s'inspirer d'une prière à la Vierge, les *Quinze Joies de Notre-Dame*[3], écrit une parodie de celles-ci et qualifie ironiquement de 'joies' les tourments et les atroces souffrances de la vie des hommes au sein du mariage.

Dès lors, les structures patentes du recueil sont celles que l'auteur impose à son sujet : chaque joie est délimitée et présentée en tant qu'unité formelle, finie et énumérable, par une formule initiale :

> La premiere joie si est quant le jeune homme est en sa belle jeunesse… (J.1, p.6) ;
> Le seconde joye si est quant la dame se sent richement abillee, comme dit est, et sceit qu'elle est belle… (J.2, p.14) ;
> La tierce joye est que… (J.3, p.18) ;

et par une même formule finale, qui revient comme un *leitmotiv* obsédant, toujours référé à l'homme :

> …finera miserablement ses jours (J.4, p.32 ; J.5, p.48, et *passim*).

Cette construction, rigoureusement respectée, semblerait imposer à chaque joie une valeur typologique la caractérisant au niveau du sens, et permettrait de proposer une série de cas aussitôt exemplifiés. D'une joie à l'autre, nous assistons à une progression logique dans la distribution de la matière : la première joie est quand l'homme, jeune et plaisant, est pris au piège du mariage. Il est ensuite question de la femme, qui, avec divers subterfuges (elle se montre triste et refuse de se soumettre au bon vouloir de son mari), fait de son mieux pour le convaincre de lui acheter une nouvelle robe, alors qu'il a déjà de sérieux problèmes économiques. La deuxième joie est quand la femme, richement habillée (elle a donc obtenu sa robe), veut aller à une fête… La troisième joie est quand elle est enceinte (« et a l'aventure ne sera pas de son mari, qui advient souvent… » ; J.3, p.8). La quatrième joie est quand le mari est avec sa femme depuis sept, neuf ou dix ans déjà (« ou plus ou moins, et a cincq ou six enfans » ; J.4, p.72). « La quinte joye de mariage est quant le bon homme (…) est mat et las, et est sa jeunesse fort resfroidie » (J.5, p.33), etc.



L'auteur distribue ainsi, dans un *crescendo* logique et linéaire, la matière et donne à l'ensemble l'aspect d'une structure cohérente. On s'aperçoit pourtant que, malgré cette répartition en quinze joies, les différentes 'unités', bien qu'étant annoncées, introduites et numérotées, ne coïncident pas toujours, ni forcément avec des unités narratives au sens propre du terme. Chaque joie introduit généralement un cas et un exemple – l'histoire ou les histoires qui l'illustrent. Le clerc anonyme, auteur du recueil, hésite néanmoins entre différentes possibilités, toutes complémentaires, s'arrêtant parfois sur une circonstance plutôt que sur une autre, et considère qu'il pourrait raconter une histoire parmi d'autres… :

> Lors a l'aventure el ira, et si el y va, elle fera telle chiere et telle contenance qu'il vallist mieulx au proudome que elle n'y eust oncques esté, car (…). Et si elle n'y vient… (J.6, p.53).

La prolifération des 'possibles' narratifs est telle que la dimension de la joie déborde ironiquement le cadre étroit que l'auteur voudrait imposer à la matière. Celui-ci s'arrête au seuil de chaque éventualité, suggérant l'impression d'alternatives parmi lesquelles, toutefois, il ne s'égare pas, car sa théorie (l'homme « finera miserablement ses jours ») est constamment répétée.

*

En regardant de plus près la texture narrative des quinze joies, en perdant de vue l'ensemble et la globalité de ses structures patentes – l'aspect de la mise en recueil, les métatextes où l'auteur se manifeste à la première personne pour justifier son écriture, théâtraliser son discours, etc. –, on décèle, parmi les plis de la narration, des 'microstructures' linguistiques et stylistiques qu'il est possible d'analyser pour mettre en évidence certaines hésitations, au plan de la création littéraire, et des alternances tonales qui confèrent à la notion même de joie sa signification la plus pleine.

On peut lire le texte de façon à faire apparaître le *système d'alternances* qui le fonde, l'alternance n'étant qu'une tentative de pratiquer 'alternativement' différentes possibilités narratives dans le même texte. Celles-ci peuvent être envisagées : a) au niveau *linguistique* : il y a alternance dans l'emploi des temps verbaux, qui paraissent se dérober à la logique de la normale concordance des temps ; alternance aussi dans la valeur d'un même temps verbal, valeur qui change suivant le contexte de la phrase ; b) Les alternances peuvent être étudiées encore sur le plan *littéraire* : les perspectives, les intentions narratives de l'auteur sont-elles cohérentes et définies d'emblée ? Certaines fluctuations tonales que l'analyse de quelques aspects stylistiques permet d'apprécier trahissent la difficulté, pour l'auteur, de choisir une modalité d'énonciation, donc une forme littéraire spécifique à assigner aux *QJM* ; c) L'alternance dans les approches

possibles de la matière, confirmée par les contradictions programmatiques présentes à la surface du texte (pour quelles raisons l'auteur écrit-il son œuvre ?), révèle le va-et-vient constant entre affirmation directe et antiphrase. Les 'contradictions' du clerc dévoilent en fait les enjeux de sa fausse candeur, la mordacité et les griefs de la parodie, la construction savante de l'ironie.

Avec une objectivité feinte, le texte nous oblige à emprunter un chemin déjà tracé, qui, du possible au probable et du probable à l'inéluctable, se déploie inexorablement entre chaque formule initiale (« la premiere joie si est quant... ») et la formule finale (« finera miserablement ses jours... »).

*

a) *alternances au plan linguistique* : l'objectivité de l'auteur apparaît jusque dans ses hésitations, qu'il ne cache pas lorsqu'il doit choisir les histoires qu'il va nous raconter. L'arsenal des formules utilisées comprend des expressions et locutions réitérées à tel point qu'elles deviennent les automatismes de son écriture. Observons d'abord *la norme* de ces emplois.

*A l'aventure* indique, non la « réserve polie d'un homme qui ne veut pas affirmer catégoriquement »[4], mais l'éventualité d'une circonstance complémentaire qui, toutefois, ne modifierait pas, au cas où elles se produirait, le cours *général* des événements.

> A l'aventure il a pere et mere, ou l'un ou l'autre, a qui il est toute leur joie et n'ont enfant que lui et pour ce le montent et appareillent bien, ou a l'aventure il est seigneur de terre nouvellement... (J.11, p.82).

L'expression *a l'aventure* est suivie ici de verbes au présent et traduit l'alternative. Ailleurs, comme nous le verrons, elle introduit aussi des verbes conjugués au futur, ou même des verbes au passé. De façon analogue, *avient souvent* rappelle la possibilité d'issues différentes pour une même situation de départ :

> Et pour la haste [de se marier] qu'il a [le malheureux]... avient souvent qu'il s'enquiert petitement des besoignes (J.1, p.6).

L'idée de l'alternative est évoquée également par *ou..., ou...*, ou bien par *aucunneffois (avient)*, avec un verbe au présent ou au futur :

> Aucunesfois ont des enfans et aucuneffois non ; ce nonobstant... (J.5, p. 33).

L'enchaînement de cause à effet est très rigoureux et s'exprime avec *or*, qui permet de faire le point à un moment donné de la narration tout en y introduisant



de nouveaux développements, et avec *lors*, véritable 'déclencheur' d'action.

> Or avendra que apres l'excommuniement, il sera engregié, dont convendra a la dame demourer a l'ostel (J.1, p.12).
> Lors la cousine ou la commere dira... (J.2, p.14). Lors le proudomme (...) demande qui les menera... (*ibid.*).

Cependant, le ton de l'auteur se modifie de façon imperceptible pour faire passer le texte du descriptif au 'prescriptif', du général au particulier : s'il utilise parfois le verbe *convient*, au présent, ailleurs il écrit *convendra*, au futur. Le passage de *convient* à *convendra* montre la valeur *générale* du présent par opposition à l'idée de plus forte nécessité qu'évoque l'emploi du futur, lorsqu'il s'applique à un cas *spécifique*. Il faut s'intéresser donc au système verbal. L'automatisme des formules – la norme du système – ne doit pas occulter le sens que certaines modifications contextuelles donnent à l'emploi des temps verbaux :

> Il se joue et delite ung pou de temps liens et ne s'esmoie point d'en yssir, jusques ad ce qu'il s'avise ung pou aucuneffois, mes il n'est pas temps. Sa femme *convient* mectre en estat ainxin qu'il *appartient* et a l'aventure el *avra* le cuer bon et goy et *avisa* l'autre jour a une feste ou el *fut* les autres damoiselles, bourgeoises ou aultres femmes de son estat qui estoient abillees a la nouvelle fasson ; si appartient bien a elle que elle soit abillee comme les aultres. Lors *regarde* lieu et temps et heure de parler de sa matere a son mary, et voulentiers elles devroient parler de leurs choses especialles la ou leurs mariz sont plus subgitz et doivent estre plus enclins pour octrier, c'est ou lit... (J. 1, pp. 6-7).

On remarque des fluctuations dans le système verbal, qui échappe à la normale concordance des temps – ce que l'on observe d'ailleurs dans tous les textes écrits en moyen français : on passe du présent au futur, voire au prétérit. Faut-il percevoir, dans ces fluctuations, des modifications 'tonales' qui affecteraient les modes d'énonciation de l'œuvre même ? Analysons les verbes présents dans notre exemple :

*Joue, delite, esmoie..., regarde* : présents historiques ou narratifs.

*Convient* : présent, affirmation générale (que l'on remarque d'ailleurs la nuance ironique qu'il comporte ici). *Appartient* : valeur 'prescriptive', idée générale de nécessité.

Nous avons deux types de présent : 1) général : idée de nécessité. 2) historique ou narratif, évoquant un fait spécifique.

On passe ensuite au futur. *A l'aventure el avra* : l'expression introduit l'idée

d'une hypothèse supplémentaire, donnant ici au futur une nuance hypothétique que ce temps verbal garde encore aujourd'hui, dans certain cas, dans la langue italienne (*magari ella avrà*).

Nous avons encore deux prétérits : *avis, fut*… Après l'emploi généralisant du présent (nécessité) et du futur hypothétique, le discours recouvre ses marques historiques pour introduire dans le texte une sorte de distanciation destinée à le rendre plus objectif.

On revient finalement au présent avec *si* (introduisant l'idée de nécessité de *appartient*) et *lors* (annonçant la valeur historique de *regarde*).

L'emploi des temps, pourtant ondoyant – car il y a, au fil du texte, passage linéaire du présent au futur, et ensuite au passé –, répond en fait à une logique très précise : dans un premier temps cet emploi se fige, s'automatisant en présence des mots grammaticaux qui introduisent ou déclenchent l'action : après une proposition avec le verbe au passé, *si* et *lors* ajoutent au contexte une valeur inchoative qui justifie, dans certains cas, le retour au présent. Dans un second temps, les automatismes sont brisés dans un jeu de modifications tonales en vertu desquelles la valeur des temps verbaux se modifie : le même temps n'a pas toujours la même valeur, qui dépend, elle, de la séquence qui le contient.

Le présent peut se charger, on l'a vu, d'une valeur tantôt générale, tantôt historique. Ainsi le futur : lorsqu'il est introduit par *a l'aventure* et dans d'autres contextes, il garde sa valeur généralisante et hypothétique. Mais après une séquence comportant un verbe au passé ou un présent historique, le retour au futur peut le doter d'une résonance plus de forte :

> (…) et elle replique bien [présent historique], quar elle se sent bien de bonne lignee, et lui remembre bien ses amis, qui aucuneffoiz lui en parlent, et sont en riote et *jamés le bon homme n'avra joye*. Il *sera servy* de mensonges et le *fera* l'en pestre. Sa chevance *se diminuera*, son corps *assechera* ; il *vouldra* garder sa meson que le vent ne l'emporte et *lessera* ses besongnes. Briefment, *jamés bien n'en avra* (J.5, p. 48).

Les futurs, que nous avons soulignés, n'ont pas une valeur générale ; ils semblent plutôt *prescrire* l'action telle qu'elle se déroulera.

Résumons donc le schéma des valeurs changeantes des temps, avant de passer à l'analyse des tonalités expressives que ce système de concordances comporte.

Tout d'abord, le même temps verbal peut avoir des connotations différentes suivant son contexte – c.-à-d. en fonction de la conjugaison verbale pratiquée dans la proposition qui précède, du mot ou de la locution qui l'introduisent, etc. (*si, or*… ; *pour ce* + futur vs. *peut estre* + futur) :



*Présent* : 1) idée de nécessité, valeur générale de cette idée (modèle : *convient*, *appartient*) ; 2) historique, valeur particulière (modèle : *dit, fait* ; indiquant la singularité d'un fait spécifique, il décrit ce fait).

*Futur* : 1) hypothétique, valeur générale de l'éventualité (modèle : *a l'aventure* + futur) ; 2) 'prescriptif', valeur particulière (modèle : *fera*, *avra* ; ce temps indique l'issue certaine d'une situation donnée, prescrit un fait).

*Prétérits* et autres verbes au *passé* : ils ont uniquement une valeur historique forte.

En second lieu, l'alternance dans l'emploi des temps verbaux, c'est-à-dire le passage en succession d'un temps à l'autre, permet d'insérer dans le texte des modifications tonales et signifiantes (en réalité les deux questions sont étroitement liées, car le 'sens' dépend du contexte tout en le déterminant).

Les séquences linéaires de propositions, avec leurs emplois verbaux particuliers, peuvent être ainsi résumées.

En restant sur le même plan, c'est-à-dire en passant du présent de nécessité au futur hypothétique (du général au général) ou du présent historique au futur 'prescriptif' (du particulier au particulier), on remarque que ce passage même est déterminé uniquement par la concordance des temps :

> 1) Et convient 1b) qu'il face finence de chevaulx selon son estat 2) et convient 2b) qu'elle ait robe a chevaucher. 3) Et a l'aventure ira ung tel galant en la compagnie 3b) qui li fera plaisir et service voulentiers sur le chemin du bien de lui et de sa courtoisie. 4) Et auxi pourra estre 4b) que le bon homme ira avecques elle, 5) mais s'il y va, il lui vaulsist mieulx… (J. 8, p. 68).

On passe du présent au futur (2/2b-3), pour ensuite revenir au présent (5 : « s'il y va »). Nous restons cependant sur le plan général de l'hypothèse.

En changeant de plan, c'est-à-dire en passant du présent à valeur générale au futur prescriptif (du général au particulier) ou du présent historique au futur hypothétique (du particulier au général), on s'aperçoit qu'un jeu bien précis de généralisations/particularisations se met en place dans le texte. Nous reviendrons sur cette question, où, par le biais de la stylistique cette fois-ci, seront mises en perspective la problématique formelle du texte (celle de l'appartenance de genre), et la problématique sous-jacente des intentions scripturaires de l'auteur (veut-il raconter des histoires ou appuyer une théorie, soutenir une thèse ?).

*

b) *alternances au plan stylistique et littéraire* : le problème de l'appartenance de genre n'est pas facile à résoudre pour un ouvrage comme les *QJM*, du moins à la lumière de nos critères esthétiques actuels. Söderhjelm consacrait à ce

recueil un important chapitre dans son livre sur la nouvelle française au XVe siècle[5]. Mais pour Rasmusses, les joies n'étaient pas des nouvelles[6]. La présence de l'alternative, bien qu'il s'agisse d'une alternative de détail (quelles histoires raconter ?), y est en contradiction avec les exigences de la narration propres à ce 'genre', telles du moins qu'elles sont énoncées dans les textes théoriques disséminés, par exemple, dans les *Cent Nouvelles nouvelles*[7]. La logique de la surprise n'apparaît pas dans les *QJM*, où le lecteur sait d'emblée que l'homme… « finera miserablement ses jours ». La construction d'un effet de réel ne semble pas non plus correspondre à celle que Philippe Hamon préconise pour les textes réalistes, lorsqu'il parle de « cahier de charge » réaliste[8] : qu'il s'agisse des lieux ou de l'identité des personnages, tout reste très vague dans nos histoires. Selon Rychner, l'éditeur du recueil, les *QJM* appartiennent au genre moralisant[9] : étant donné la présence des dialogues et leur vivacité indéniable, il les rapproche d'un manuel de conversation destiné aux Anglais, la *Manière de Langage*, qui remonte à 1396[10].

Peut-être faudrait-il s'en tenir tout simplement aux indications données par l'auteur et dire que les joies sont… des joies, ce terme programmatique indiquant non pas une forme littéraire ou une esthétique univoque du texte, mais bien une clé de son écriture.

Peut-être, l'analyse linguistique entamée, doublée d'une étude stylistique, nous aidera-t-elle à situer notre prose : l'auteur, toujours hésitant en ce qui concerne le choix de ses histoires, hésite également sur le ton narratif, sur le style ou le modèle énonciatif à adopter, et donc, pour nous, sur le 'genre' à pratiquer. L'étude de l'énoncé, au carrefour de la linguistique et de la stylistique, montre qu'il subit constamment des tentations complémentaires, sa voix changeant en permanence de registre expressif. Cette mouvance, déterminée par le désir qu'il éprouve d'explorer les diverses possibilités narratives du texte, ainsi que par la logique qui préside à l'alternance (déjà observée) dans l'emploi et la valeur des temps verbaux, cette fluidité affabulatrice aboutit à une évolution stylistique dans des directions différentes mais complémentaires : nous observons en effet une 'historicisation' du discours, une théâtralisation du discours, une théorisation du discours.

*Dimension historique* : selon Benveniste[11], un discours se fait histoire lorsqu'il y a distanciation, peut-on dire, entre le texte et la source sonore qui le produit : le recours à la troisième personne dans la conjugaison des verbes, l'emploi des temps passés qu'il qualifie d'historiques, l'absence des 'marques d'oralités', tout cela permet l'objectivation du texte qui se dérobe aux jeux d'interlocution. Ce processus 'produit' une histoire où le discours, en l'occurrence, peut réapparaître dans un changement de niveau d'énonciation signalé par les jeux du discours rapporté. Nous avons montré ailleurs[12], pour les *Cent Nouvelles nouvelles*, comment le changement de niveau énonciatif, dans le passage du discours rapporté en style indirect au discours rapporté en style indirect libre, permet de retrouver à l'intérieur de chaque nouvelle les traces de son origine en tant que produit d'une voix qui parfois se manifeste.



Dans les *QJM*, l'absence de la voix caractérise tous les passages où apparaissent des verbes historiques, passés ou présents. Or il faut souligner – c'est ce qui nous intéresse ici – que le recours à la modalité historique, lieu d'une objectivation du texte, sanctionne l'*univocité* et la *singularité* du fait raconté. Le passage aux temps verbaux de cette modalité narrative indique donc une forme de *particularisation* : c'est dire que l'auteur adopte là, finalement, une perspective bien précise, décidant de nous livrer l'histoire spécifique d'un cas *singulier*.

> Or s'en vient le gentil gallant qui sera mis en la nasse, car la dame le vieult marier, si elle peut, a la demoiselle... (J. 11, p. 85).

*Théâtralisation* : la voix fait souvent son irruption dans le texte. Si son absence sanctionne la dimension historique des joies, sa présence rappelle leur qualité théâtrale. Cette qualité, ou dimension, peut être interne ou externe.

Dimension théâtrale interne : les personnages, mères, sœurs, cousines et commères, toujours fort rusées, parlent, dialoguent et se comportent délibérément comme des acteurs, des professionnels de la scène à la veille de la représentation, réfléchissant à la façon de se présenter et à ce qu'ils vont dire, aux répliques qu'ils distribuent dans un jeu adroit d'interventions sciemment concertées :

> La nourrice et les veilles matrones, qui sont instruites et scientes en leur mestier, font bien leur personnages et font mauvese chiere (J. 3, p. 21).

Une femme est toujours présente pour suggérer la réplique aux jeunes, encore peu exercées dans l'art de tromper leurs pauvres maris :

> ... la dame lui a fait signe que elle se taise, pour ce que elle a paour que elle ne joue pas bien son personnage (J. 11, p. 86).

Dimension théâtrale externe : les jeux de l'oralité que l'auteur insère dans le texte rappellent la qualité dramaturgique profonde de cet ensemble pseudo-narratif que sont les *QJM*. Le clerc théâtralise son discours en faisant parler les personnages, mais aussi en s'adressant à la première personne à son public :

> Ne demandés point les douloureux pensemens ou le pauvre homme est,

qui ne dort ne ne repouse... (J. 1, p. 13).

Le discours théâtral est basé sur une ambiguïté foncière, sur un jeu polyvalent et permanent entre être et paraître, chez les personnages comme chez leur auteur, qui, à travers ceux-là, dévoile son identité et son mode de fonctionnement. Ce discours, animé par le désir de créer un masque et un prétexte pour chaque visage et chaque action, est le même que le clerc prononce devant son public : ses alternances verbales représentent le souffle d'une voix extrêmement bien modulée, rehaussent un texte auquel elles apportent les tons et les registres vivants du narrateur, qui semble gesticuler et s'animer face à un auditoire.

L'auteur éprouve un plaisir extrême lorsqu'il semble choisir ses histoires, alors qu'il commande l'action – l'homme *dira*, sa femme *fera*, etc. – et qu'il interprète lui-même son texte... De là, l'ouverture formelle du discours narratif, dont la texture à alternances – car l'auteur pratique alternativement des options différentes – repose sur une logique *binaire* : d'une histoire à l'autre, d'une perspective narrative à l'autre, celui-ci se perd dans la toile d'araignée d'événements quasiment identiques ; l'on ne retient alors, de son approche, que la transition constante d'une instance à l'autre, son ondoiement permanent entre particularisations et généralisations du discours.

*Théorisation* : n'oublions pas que notre clerc veut fonder et promouvoir une *théorie*. Ce n'est donc pas à ce niveau que se situent ses hésitations, qui apparaissent plutôt dans la variété des approches dont il fait preuve.

La théorie demeure souvent discrète, sous-jacente, en particulier aux endroits du texte davantage marqués par la modalité historique :

> Ainxin le fait et joue tres bien son personnage, quar il n'est rien si sachant come est femme en ce qu'elle vieult faire touchant la matiere secrete (J. 11, p. 89).

La remarque concernant la ruse de la femme n'offusque pas, dans l'exemple cité, la qualité historique du passage : la dimension théâtrale interne, digne d'un canevas, impose ici la singularité d'un fait unique, dont le sens reste latent et semble lié au contexte plus ample de la narration. L'auteur veut paraître distant et objectif.

Si la théorie reste parfois implicite dans les événements, ailleurs elle est explicite et ouvertement déclarée. Mais l'auteur semble se contredire. Quelle est, par exemple, sa position officielle à l'égard des hommes mariés ? Ecoutons la voix de ses déclarations liminaires. D'abord il affirme que l'homme est *triste* : comme le poisson pris dans la nasse, il « ...est liens en deul et en tristesse, ou il cuidoit trouver toute joye et lyesse » (Prol., p.3). Ensuite, il soutient que cet homme est *heureux*, car inconscient ; il prendrait donc ses souffrances pour des « joies, plaisances et felicités » (*ibid.*, p.4).



L'auteur rit de ces tourments :

> Quant je voy faire telles chouses, je m'en ry en considerant la fin qu'il en avendra, car sachez : si l'omme veil prent jeune femme, ce sera grant aventure si elle se atent a lui de ses besongnes. Et pensez comment elle, qui est jeune et tendre et de doulce alaine, puisse endurer veil home qui toussira, crachera et se plaindra toute la nuit, poit et esternue (J. 14, p. 101).

Tout en riant, il ne blâme pas les malheureux :

> Et pourtant, je ne les blasme pas de soy metre en mariage, et suy de leur oppinion et dy qu'ilz font bien, pour ce que nous ne suymes en ce monde que pour faire penitances... (Prol., p. 4).

Ailleurs, il les blâme :

> Au moins se deussent ilz garder de se lesser ainxin abestir, car l'un voit ce qui avient aux aultres, et s'en scevent trop bien mocquer et en faire leurs farses, mes quant ilz sont mariez, je les regarde embridez et abestiz mieulx que les aultres (Concl., p. 115).

De telles affirmations peuvent paraître antithétiques. Ainsi lorsque l'auteur rappelle que : « si doit chacun se garder de se moquer des autres », car il ne voit « nul exempt des joyes dessus dictes » (*ibid.*). L'ironie touche là à son comble, car l'auteur, n'étant pas prisonnier dans la 'nasse' – comme le déclare lui-même dans son prologue –, ne fait pas partie du public auquel il s'adresse.

En fait les contradictions évoquées, présentes à la surface du texte, sont seulement apparentes : elles s'expliquent une fois de plus par l'alternance des modèles expressifs pratiqués. Tantôt le clerc *affirme* directement ses pensées : il rit de l'homme marié, qui prend ses peines pour des joies, et le désapprouve.

Tantôt il *cache* ses pensées et approuve le malheureux, car en souffrant ici-bas, il trouvera un jour sa place dans les cieux... Mais est-il vraiment sûr de cela ?

> ... il y a une chose, car ilz prennent celles paines pour joyes et liesses et y sont auxi adurez come asne a somme et semble qu'ilz soient bien aises, et pour ce est a doubter si ilz en avront nul merite (Prol., pp. 4-5).

Il ne faut pas croire que la théorie du clerc anonyme ne soit pas univoque. Ses contradictions superficielles ne font que scander les étapes d'une transition, pas nécessairement linéaire, de l'affirmation directe à l'antiphrase. Ce va-et-vient incessant, tel une véritable *règle de production du texte*, est résumé macroscopiquement par l'évolution globale du recueil : il y a plus d'antiphrase, donc d'ironie, dans le prologue, et plus d'affirmations directes dans la conclusion. De même, chaque joie s'ouvre sur le ton général de l'*incipit*, pour se clore sur l'affirmation d'une vérité particulière.

*

c) *L'efflorescence du texte dans les « Quinze Joies de Mariage »* : la logique binaire qui sous-tend et déclenche, presque, l'écriture de ces quinze joies, où l'auteur semble vouloir imposer un ordre et une structure à une matière au demeurant traditionnelle, apparaît simultanément à tous les niveaux du récit. Linguistiquement, il pratique une norme qui est cependant modulée dans un jeu de variations opérées au niveau du système verbal : le moyen français, qui ne semble pas encore très figé à ce niveau, du moins en ce qui concerne la concordance des temps, est très efficace pour exprimer des intentions narratives changeant au fil du texte, presque en 'temps réel' sur la pratique scripturaire.

Cette pratique a partie prenante avec les choix stylistiques de l'auteur, qui voudrait raconter et illustrer à la fois. On s'aperçoit que son discours, si on l'analyse sur le plan énonciatif et stylistique, évolue dans des directions concomitantes : celle de l'histoire, celle du théâtre, celle de la théorie. Il voudrait introduire une certaine vérité dans ses récits, hésitant entre narration et démonstration, mais son jeu reste intellectuel et abstrait.

Nous avons vu que les jeux de tonalité sont liés à l'enchaînement varié des temps verbaux. Nous avons dit que les temps comportent, alternativement, une qualité générale ou particulière, selon que l'auteur se situe – pour ce qui est du traitement de la matière – dans le champ du possible, de l'hypothétique (il propose un fait accessoire, une circonstance complémentaire), ou dans celui du spécifique et de l'advenu (il raconte un fait précis, voire la conséquence d'un fait). Cependant, qu'il adopte un trait caractéristique de l'écriture historique, objective et impersonnelle, ou bien la vivacité du langage théâtral, il enchaîne toujours, et de façon serrée, *théorie* et *illustration* : la dimension démonstrative de l'œuvre est bien là. Il 'théorise' toujours, pour ensuite 'illustrer', à travers des cas qu'il invoque à l'appui de sa démonstration. Or le passage de la théorie à l'illustration et *vice versa* se produit en concomitance avec celui qui mène du général au particulier – la théorie ne correspondant cependant pas *dans tous les cas* au moment de la généralisation du discours et l'exemple à celui de sa particularisation : en effet, puisque l'auteur *passe* incessamment de la théorie à l'illustration d'un cas et du cas à une nouvelle théorisation, suivant un procédé



argumentatif tantôt *déductif*, tantôt *inductif*, on s'aperçoit que le texte est soumis à des contractions et dilatations incessantes, qui sont, sur le plan logique, une sorte de palpitation du texte. Ce mouvement, cette oscillation logique et pendulaire, résulte d'un changement permanent de perspective, chez un auteur explorant toutes les possibilités qui lui sont offertes de varier, de moduler à l'infini le traitement du sujet.

Considérons un dernier exemple :

> *Et peut estre que elle a* ung amy, *mais il n'est pas riche* pour la donner [un habit], *quar a l'aventure* est ung pouvre galant a qui elle tient son estat. *Et pour ce elle avisera* ung aultre galant, qui lui *voult* donner l'autre jour ung dyamant a une feste ou el *fut* et lui *envoia* par sa chemberiere vingt ou .XXX escuz d'or ou plus, mes el ne les voulit pas si tost prendre. *Et combien que elle l'avoit fort reffusé*, elle lui *fera* encore aucun regart gracieux, par lequel le gentil galant parlera encore a la chamberiere de la dame, qu'il encontrera en allant a la fontaine ou ailleurs, et ly dira: «Jouhanne, m'amie, j'ay a parler a vous...» (J. 5, p. 41).

I) La mouvance du système verbal traduit en premier lieu des modifications qui affectent à la fois la qualité même du verbe (historique ou à valeur générale), et la qualité énonciative du texte (histoire/discours - énonciation historique/théâtrale - présence/absence de la voix):

Présent :

*Et peut estre* + verbe au présent : circonstance éventuelle, possible, voire probable. Valeur générale du verbe. Hypothèse : modalité théâtrale du discours, qui rappelle ici un canevas.

*Mais il n'est pas riche* : restriction de la circonstance par un présent historique. Valeur particulière du verbe, qui singularise l'histoire et décrit le cas ou l'action. Donnée certaine : la pauvreté du pauvre homme. Modalité historique du discours.

*Quar a l'aventure est ung pouvre galant* : éventualité ultérieure. Valeur générale du verbe. Hypothèse accessoire ne modifiant pas le fait, acquis, que l'homme n'est pas riche. Modalité théâtrale du discours, canevas.

Passage au futur :

*Et pour ce* + verbe au futur : l'auteur focalise son attention sur un fait spécifique, singulier. Valeur particulière du verbe, qui prescrit l'action. Modalité théâtrale du discours.

Retour au passé :

*Qui lui voult donner..., fut..., envoia* : objectivation du discours impersonnel. Valeur particulière des prétérits (fait singulier), qui rendent au passage les

traits de la modalité historique.

*Et combien qu'elle l'avoit fort reffusé* : restriction de la circonstance. Valeur particulière du verbe, qui singularise l'histoire et décrit le cas. Donnée certaine : elle l'avait refusé. Modalité historique.

Retour au futur :

*Elle lui fera encore aucun regart*... : prescription de l'action, donc particularisation du cas. Modalité théâtrale du discours.

L'auteur considère d'abord une casuistique ample (« et peut estre »), pour ensuite concentrer son attention sur un fait spécifique (« et pour ce ») : mais il ne décrit pas l'action ; il l'impose à ses personnages (le futur hypothétique peut devenir prescriptif, cette modification tenant d'une 'alternance' dans le fonctionnement de sa valeur verbale à l'intérieur du texte, où une éventualité devient alors certitude). Lorsque l'auteur s'aperçoit de la subjectivité de ses choix, de son excessive présence dans le texte, il revient *par moments* à l'objectivité de la narration historique.

II) Si la succession des temps verbaux (problématique linguistique) souligne la variété des modes d'énonciation pratiqués dans le texte (problématique formelle), ainsi que l'alternance des tonalités expressives voulue par l'auteur (problématique stylistique), elle rappelle également le jeu de l'objectivation qui appose un masque à la subjectivité créatrice du clerc. Dans la dimension démonstrative des *QJM*, la sphère des généralisations/particularisations du discours investit dans un rapport à la fois directement et inversement proportionnel les deux aspects de la théorie et de l'exemplification.

Autrement dit : dans le texte on peut passer de la *singularité* d'un fait, d'un cas spécifique (narration objective, bien qu'exemplaire, avec emploi impersonnel des temps historiques), à l'*universalité* du sens (présents à valeur générale): c'est le procédé par lequel, à travers une argumentation précise, on démontre une vérité, on bâtit une théorie par voie inductive. C'est aussi une forme de ce que nous avons appelé la généralisation du discours, car on passe, ici, du particulier (le cas exemplaire) au général (la théorie).

Inversement, on peut passer aussi de la *généralité* d'un fait ou d'un cas, possible parmi d'autres (que l'on postule, en tant que circonstance complémentaire ou accessoire, avec *a l'aventure*, *peut estre*), à la *particularité* du sens, qui est, par certains aspects, toujours le même : c'est le procédé par lequel on suggère que, quoi qu'il arrive, les résultats ne changeront pas pour l'homme marié. C'est aussi une forme de ce que nous avons appelé la particularisation du discours, puisque on y passe, en l'occurrence, du général (ample casuistique de départ), au particulier (univocité du sens, de la théorie à démontrer).

Voilà donc pour ce qui est de la théorisation. Dès lors, une fois le sens défini et la théorie amorcée, celle-ci commande le choix de nouveaux exemples, et de la



théorisation on en revient à l'exemplification du discours : c'est à ce moment-là que bourgeonnent des fragments d'histoire, plus spécifiquement narratifs, dans le texte. Cette dynamique, reposant sur une logique binaire, est le ressort, non pas de l'action – car il n'y a peut-être pas d'action à proprement parler –, mais de la production même du texte, de cette ramification narrative et dramaturgique, moralisante et acidulée que sont les *QJM*.

Ce parcours intermittent entre généralisations et particularisations, entre variété des cas et focalisations du sens, entre objectivité apparente et subjectivité réelle, est le même qui oriente la lecture d'un texte où le conte devient nouvelle (lorsque le discours se fait histoire), et la nouvelle farce (lorsque l'histoire se théâtralise). C'est le même chemin qui, modelant la forme des joies, mène le lecteur de l'éventuel au possible et du possible au probable, pour déboucher finalement sur l'inévitable : inéluctable plaisir de rire des malheurs d'autrui, du sort inexorable qui attend, comme le poisson désirant le bonheur dans la nasse, le pauvre homme au rendez-vous du mariage.

*

*Conclusion* : les *Quinze Joies de Mariage* présentent un agencement précis, celui du recueil réunissant des unités narratives. Le prétexte qui justifie son écriture, la parodie des quinze joies de la Vierge, impose à l'ouvrage non seulement cette forme, mais aussi un nombre. Chacune des quinze joies est brève comme une nouvelle et comporte, à son tour, une structure bien définie : un *incipit* formulaire, général, et une morale finale, précise et toujours identique, qui permet de l'opposer aux autres.

Malgré ces structures externes, la dynamique du texte s'est révélée ondoyante, car les joies n'isolent pas les différents cas qui se répètent en passant d'une histoire à l'autre. Les 'structures' sont donc ailleurs : il s'agit plutôt de *règles de production du texte*. Par notre lecture nous avons essayé de montrer comment l'auteur considère implicitement différentes questions : celles de choisir des histoires pertinentes pour son propos et d'envisager un mode énonciatif et une tonalité expressive adéquats pour son discours, dans un texte qui se veut démonstratif et narratif à la fois. On aurait l'impression qu'il n'y a pas de différence véritable, pour lui, entre narration et démonstration, car, de plus, sa présence est envahissante dans un texte où il commande, pratiquement, l'action.

La tentative de pratiquer toutes ces options narratives et stylistiques en même temps, par laquelle il explore alternativement les différentes virtualités et possibilités implicites du système, ainsi que le désir de varier les tons du discours, pour qu'il soit, justement, suffisamment narratif et démonstratif, tout en restant dans le champ de l'objectivité et de la vérité, tout cela fait que l'auteur pratique une écriture intermittente, mais qui n'est pas discontinue. C'est dans les intermittences de son approche, d'ailleurs – non pas du résultat, car le texte est

fluide –, qu'il faut déceler un système d'alternances, cette règle de base fondée sur un va-et-vient 'produisant' le texte même : en passant sans cesse d'une perspective à l'autre, et ce à tous les niveaux de la narration, l'auteur imprime une palpitation au texte, qui devient presque un objet vivant, naturel et qui se cherche, se ramifiant comme une toile ou comme un flocon de neige, comme la nasse qui s'ouvre pour envelopper le lecteur et le priver du coup de tout espoir.

Efflorescent et jubilatoire – ne s'agirait-il pas de joies ? –, le texte bourgeonne à l'infini. Il ne se terminerait jamais, d'ailleurs, comme les souffrances éternelles des hommes qui se marient, si le clerc ne lui imposait, de façon assez artificielle au demeurant, le cadre que nous savons.

## NOTES

1 Dans son introduction à un dictionnaire des religions, Ioan P. Couliano reprend la notion de fractal mathématique en relation avec le concept de 'système' et cite, pour la description mathématique de la nature et de la pensée, le livre de RUDY RUCKER, *Mind Tools. The Five Levels of Mathematical Reality*, Houghton Mifflin, Boston, 1987. Cf. MIRCEA ELIADE, IOAN P. COULIANO, *Dictionnaire des religions*, Paris, Plon, 1990 (coll. *Agora*, 122), « Introduction : La religion comme système », pp. 17-21.

2 Nous utiliserons l'édition suivante : *Les .XV. Joies de Mariage*, publiées par J. RYCHNER, Genève, Droz, 1967 (*T.L.F.*, 100). Les citations des passages extraits de cette édition apparaîtront dans l'article même, après chaque citation.

3 Cf. J. SONET, *Répertoire d'incipit de prières en ancien français,* Genève, 1956; cité par J. Rychner dans *Les .XV. Joies..., op. cit.*, introduction, p. IX, n. 4.

4 Cf. M. CRESSOT, *Vocabulaire des Quinze joies de mariage d'après le texte de la seconde édition de la Bibliothèque elzévirienne de 1857*, Paris, 1939, p. XIX; cité par J. Rychner, *ibid..*, p. XXIII.

5 Cf. W. SÖDERHJELM, *La nouvelle française au XVe siècle,* Paris, 1910; Genève, Slatkine Reprints, 1973, cap. : « Les Quinze Joies de Mariage »

6 Cf. J. RASMUSSEN, *La prose narrative française du XVe siècle, Etude estétique et stylistique,* Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1958, p. 61.

7 Sur la poétique de la nouvelle, cf. R. DUBUIS, *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle française au Moyen Âge* , Grenoble, Presses Univeristaires de



Grenoble, 1973.

8 Cf. Ph. HAMON, « Un discours contraint », dans *Littérature et réalité,* Paris, Le Seuil, 1982, pp. 119-181 [ouvrage collectif].

9 Cf. son éd. cit., introd., pp. XXVI-XXVII.

10 Publié par P. MEYER in *Revue critique d'histoire et de littérature*, a. 5, II (1870), pp. 373-408.

11 Cf. E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique generale*, vol. I, Paris, Gallimard, 1966; réimpression 1991.

12 Cf. L. PIERDOMINICI, « Les Styles indirects dans les *Cent Nouvelles nouvelles*. Les douze premières nouvelles », dans *Lingua e Stile*, XXXI, (1996), n.1, pp. 147-159.